

## Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique

Fabio Regattin

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041584ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041584ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Regattin, F. (2004). Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique. *L'Annuaire théâtral*, (36), 156–171. <https://doi.org/10.7202/041584ar>

### Résumé de l'article

Un certain consensus parmi les chercheurs fait remonter les débuts de la traductologie « scientifique » à la deuxième moitié du siècle dernier. Depuis cette époque, toutefois, la réflexion critique sur la traduction n'a pas touché tous les domaines de la même façon : beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre pendant plusieurs années. Mais la situation est en train de changer, car le nombre d'interventions concernant la traduction théâtrale se multiplient. La plupart des chercheurs, cependant, persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière. Pour sortir de cette relative impasse, il est peut-être nécessaire de faire le point sur la situation actuelle en présentant les théories existantes, les théories qui s'en écartent afin de suggérer quelques orientations possibles pour la recherche future.

Fabio Regattin  
Università di Bologna

# Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique

Un certain consensus parmi les chercheurs fait remonter les débuts de la traductologie « scientifique » à la deuxième moitié du siècle dernier. Depuis cette époque, toutefois, la réflexion critique sur la traduction n'a pas touché tous les domaines de la même façon : beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre. Mais la situation est en train de changer, car le nombre d'interventions concernant la traduction théâtrale se multiplient. La plupart des chercheurs, cependant, persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière – ce qui les conduit à répéter, telles des formules magiques, des connaissances déjà acquises. Pour sortir de cette relative impasse<sup>1</sup>, il est peut-être nécessaire de faire le point sur la situation actuelle, en présentant les théories en vigueur, les théories qui s'en écartent afin de suggérer quelques orientations possibles pour la recherche future.

Bien qu'il soit le plus général possible, ce panorama s'attache surtout aux travaux européens; il tiendra compte cependant des nombreuses et importantes contributions québécoises dans le domaine.

C'est dans les années 60, que se manifestent les premiers intérêts théoriques pour la traduction théâtrale. Georges Mounin y consacre un chapitre dans *Teoria e Storia della*

---

1. Bien entendu, des exceptions à cette impasse existent : pensons, par exemple, à l'approche sociocritique d'Annie Brisset ou, en Europe, au travail descriptif de Sirkku Aaltonen. La grande majorité des chercheurs, toutefois, se limitent à répéter du déjà entendu.

*Traduzione* (1965 : 153-158), et la revue *Babel* publie les tout premiers articles sur le sujet<sup>2</sup>. Mais il faut attendre les années 80 pour que la réflexion théorique reprenne avec *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama* d'Ortrun Zuber-Skerritt (1980), un recueil collectif portant sur la traduction théâtrale, et *Translation Studies* de Susan Bassnett, dont un chapitre aborde le sujet (1980 : 120-132). L'année suivante, Marilyn Gaddis Rose inclut dans *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice* l'essai de George Wellwarth « Special Considerations in Drama Translation » (Wellwarth, 1981). En 1982, c'est au tour de la revue française *Théâtre/Public* de publier un numéro spécial *Traduction*, qui présente un dossier riche en articles et en contributions mais qui privilégie toutefois l'approche empirique. En 1984, paraissent *Page to Stage*, le deuxième recueil d'Ortrun Zuber-Skerritt, et le premier article italien, « Pragmatica e traduzione teatrale », de Laurie Anderson. À partir de 1985, les articles, les études, les colloques, les recueils, les numéros de revues consacrés à la traduction théâtrale se multiplient, sans compter la publication de quelques monographies.

Même si certains travaux récents<sup>3</sup> proposent des approches novatrices, moins normatives, la majorité des études disponibles se limitent encore à suggérer aux traducteurs des stratégies plus ou moins spécifiques, qui se résument à certaines orientations en fonction du rapport texte/représentation. On peut les classer selon quatre catégories différentes basées sur la distinction entre *performance text* et *dramatic text* telle qu'elle a été présentée par Keir Elam<sup>4</sup> :

- les théories littéraires;
- les théories basées sur le *texte dramatique*;
- les théories basées sur le *texte spectaculaire*;
- les théories « néolittéraires ».

Ces approches sont classées ici suivant l'ordre chronologique de leur apparition. Les théories littéraires et/ou relatives au *texte dramatique* (par la suite, TD) ont précédé l'élaboration des théories basées sur le *texte spectaculaire* (par la suite, TS) favorisées par l'essor de la sémiologie; enfin, un courant, que l'on pourrait qualifier de néolittéraire, se

2. Voir Hamberg (1969).

3. Il s'agit notamment des écrits d'Annie Brisset et de plusieurs autres chercheurs québécois, par exemple, Louise Ladouceur, Michèle Laliberté et Glen Nichols, ou encore de Sirkku Aaltonen.

4. Le *dramatic text* (par la suite, *texte dramatique*) est le texte écrit. Il n'existe, toutefois, qu'en tant que point de départ du *performance text* (par la suite, *texte spectaculaire*), réalisation sur scène du texte dramatique (voir Elam, 1980). Le texte théâtral est la somme du *texte dramatique* et du *texte spectaculaire*.

dessine à la suite de la publication de l'article de Susan Bassnett « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre » (1998).

## Les théories littéraires

Cette première catégorie regroupe les études qui assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire. Cette orientation, naguère fort répandue, compte aujourd'hui de nombreux détracteurs, le texte étant de plus en plus considéré comme un des éléments – et pas nécessairement le plus important – de la représentation théâtrale. Keir Elam (1980) fait remarquer que la critique littéraire a longtemps accordé, implicitement ou explicitement, la primauté au texte écrit par rapport à la *performance*, décrivant cette dernière comme la « réalisation » (réelle ou potentielle) du texte écrit. Plusieurs traductologues ont aussi critiqué, particulièrement à l'époque des premières études théoriques, cette attention excessive au texte écrit; ce qui n'a pas empêché la multiplication d'ouvrages inspirés par cette conception.

L'assimilation du texte théâtral au texte littéraire peut être explicite. Comme le souligne Antoine Vitez dans le numéro spécial de la revue *Théâtre/Public* :

il y a une très grosse différence entre la traduction de romans, de poèmes, ou de pièces de théâtre. Mais je ne crois pas qu'elle soit théorique. C'est plus une différence d'usage. La nature de l'acte de traduire est à mon avis toujours la même. [...] Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène (Vitez, 1982 : 67).

José María Fernández Cardo affirme, dans *De la práctica a la teoría de la traducción dramática*, que : « La relación que el traductor mantiene con el texto teatral es, en mi opinión, eminentemente literaria. En teoría a él debería darle igual que se tratara de un relato o de un poema. [...] El papel del traductor teatral no sería específico<sup>5</sup> » (1995 : 408). Si ces deux énoncés sont explicites, la plupart du temps, la conception littéraire du texte théâtral reste sous-entendue. Le numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* de 1990 offre un bon exemple de cette attitude : trois des articles publiés, plus exactement ceux de Jean-Luc Denis, de Rosemarie Bélisle et de Linda Gaboriau, abordent uniquement la

5. « La relation qui s'établit entre le traducteur et le texte théâtral est, à mon avis, éminemment littéraire. En théorie, cela devrait lui être égal s'il avait affaire à un conte ou à un poème. [...] La tâche du traducteur théâtral ne serait pas spécifique » [traduction libre].

question du style et des niveaux de langue en laissant de côté la dimension scénique du texte traduit<sup>6</sup>. Certains des articles parus dans le premier recueil de Zuber-Skerritt (en particulier celui de May Brit Akerholt sur les traductions anglaises d'Ibsen) traitent aussi du travail du dramaturge uniquement d'un point de vue stylistique – approche qui pourrait bien convenir à tout texte de fiction. Une position plus nuancée, mais qu'il est encore possible de ranger dans cette catégorie, est celle qu'expriment Jean-Michel Déprats et Terje Sinding, dans deux articles parus en 1992 dans les *Cahiers de la Comédie-Française*.

Déprats, tout en signalant la primauté dans l'œuvre théâtrale de la parole par rapport au texte écrit, rappelle qu'aujourd'hui écriture théâtrale et fiction sont intimement liées :

la vocalité et la corporalité se retrouvent dans d'autres textes que les textes de théâtre, dans les textes romanesques, dans tout texte argumenté [...], dans tout texte où [...] la respiration et le rythme sont tout aussi importants que la logique intellectuelle (1992 : 56).

Dans cette perspective, la distinction entre traduction littéraire et traduction dramatique perd sa signification, puisque les propriétés d'un texte – le rythme, le style, ses éléments formels – constituent le corps même de sa théâtralité. Tout comme Déprats, Sinding prend en considération la mise en scène à venir, en insistant sur l'attention que le traducteur doit accorder au rythme, à la respiration, à la caractérisation des personnages. Pourtant, selon lui, on ne saurait parler d'une spécificité absolue du texte théâtral, dont l'oralité serait reproduite *par et dans* l'écriture : une même oralité peut se retrouver, par exemple, dans les parties dialoguées d'un roman<sup>7</sup>. Ces deux positions constituent une sorte de compromis qui permet de passer à la deuxième catégorie, qui base la traduction sur le TD, en le considérant cette fois comme une entité spécifique, qui n'a pas d'équivalent exact dans la littérature.

## Les théories basées sur le *texte dramatique*

Les partisans de ces théories s'appuient, eux aussi, sur le texte écrit; mais ils considèrent que le texte théâtral possède des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène et qui influe forcément sur la méthodologie traductive. Le problème a été abordé sous différents angles.

6. Le cas-limite est peut-être celui de Rosemarie Bélisle (1990), qui prétend parler de traduction théâtrale tout en tirant ses exemples d'un conte (!) d'Ernest Hemingway.

7. Voir Sinding (1992).

Le premier aspect à considérer est le rapport entre les répliques et les didascalies. Laurie Anderson affirme, à ce propos, que le seul aspect problématique est la traduction des répliques puisque « la didascalia in genere è semplicemente descrittiva-prescrittiva [e] non presenta particolari problemi per il traduttore<sup>8</sup> » (1984 : 25). Le problème, il est vrai, avait déjà été discuté par Ubersfeld (1978) et, cinq ans plus tôt, dans un texte de Roman Ingarden<sup>9</sup>.

Un deuxième aspect tout aussi important est représenté par l'immédiateté du discours théâtral, qui, se réalisant dans le *hic et nunc* de la représentation, doit être compris immédiatement par le spectateur. Plusieurs chercheurs ont ainsi souligné l'importance de la restitution des *valeurs culturelles* d'un texte pour en faciliter la compréhension. Georges Mounin, déjà dans *Teoria e storia della traduzione*, mettait en garde les traducteurs :

tradurre un'opera teatrale vuol dire vincere tutte le resistenze sorde, inconfessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura [...]. E per di più la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione; mentre la fortuna di una poesia o di un romanzo è legata alla lenta penetrazione<sup>10</sup> (1965 : 154-155).

L'opinion de Mounin est partagée, entre autres, par Stuart Seide – « Je fais des traductions pour qu'elles soient dites et entendues, à partir du plateau, et non pour qu'elles soient lues; des traductions où la compréhension doit être immédiate, où aucun retour en arrière n'est possible » (1982 : 60) – ou par Robert Dengler Gassin (1997), qui justifie, pour certains genres théâtraux, l'adaptation ou la transposition de l'action dans le pays où la pièce est présentée.

Un troisième point, qui n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de plusieurs chercheurs, est l'exigence de « jouabilité » de la pièce. Le concept même de jouabilité est toutefois plutôt difficile à cerner : selon certains spécialistes, un texte est jouable lorsque sa diction est facile

8. « d'habitude la didascalia a simplement une fonction descriptive-prescriptive [et] ne présente aucun problème particulier pour le traducteur » [traduction libre].

9. *The Literary Work on Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature* (1973), cité par Birch (1991 : 11).

10. « traduire une œuvre théâtrale signifie vaincre toutes les résistances sourdes, inavouées qu'une culture oppose à la pénétration d'une autre culture [...]. De plus, la traduction théâtrale est presque sans appel, le texte résiste ou ne résiste pas à la récitation; alors que la forme d'un poème ou d'un roman est liée à une pénétration lente » [traduction libre].

et, plus généralement, lorsqu'il se rapproche d'une « parole prononcée » crédible : « l'objectif, l'horizon, le point à atteindre c'est la bouche. Il faut que ce soit un texte de bouche » (Delay, 1982 : 28); « l'essentiel était de traduire cette pièce à voix haute, afin de respecter le rythme et de rendre l'expression de l'affect plausible » (Laliberté, 1995 : 521); « il s'agit ici d'un texte qui sera re-présenté [*sic*], d'où l'importance non seulement du choix des termes mais encore de leur musique » (Dubosquet, 1993 : 207). Ces affirmations s'accompagnent souvent de conseils pratiques : George Wellwarth suggère, par exemple, de faire attention à un excès de consonnes sifflantes (Wellwarth, 1981).

D'autres experts ont élargi le champ de leurs recherches en essayant de découvrir les caractéristiques propres à dramatiser le texte de départ pour les reproduire dans la langue d'arrivée. Ainsi, pour Jean-Michel Déprats :

les *virtualités théâtrales* présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à du dialogue illustré (Déprats, 1982 : 47).

Cela dit, la contribution la plus importante reste assurément celle de Susan Bassnett, qui, dans *Problemi della traduzione dei testi teatrali* (1983), suppose l'existence d'un « texte intérieur » ou d'un « texte absent » qui devrait, à son avis, être pris en compte par les traducteurs au même titre que les mots visibles du texte original. Dans *Ways through the Labyrinth* (Bassnett, 1985), reprenant une analyse de Keir Elam, elle situe la théâtralité d'un *texte dramatique* dans les rapports qui s'établissent entre les déictiques (les pronoms personnels et les références temporelles ou spatiales). Bassnett analyse un petit passage extrait du *King Lear* de Shakespeare et sa version italienne, mise en scène par Giorgio Strehler, pour montrer que la modification des déictiques personnels entraîne une modification des rapports entre les personnages. Bien que cette approche soit des plus stimulantes, Susan Bassnett a choisi de la remettre en question dans une étude au titre révélateur de « Still Trapped in the Labyrinth » (1998), dont il sera question dans la section consacrée aux théories « néolittéraires ».

L'approche adoptée par Bassnett (1983, 1985), Déprats (1982) et bien d'autres donne à la traduction théâtrale un statut spécifique, qui toutefois reste étroitement lié au texte écrit. Un autre type de théorie, basé plus directement sur les études sémiotiques de la fin des années 70, s'en distingue, qui considère l'expression linguistique comme un code parmi d'autres et centre son attention sur la représentation et le *texte spectaculaire*.

## Les théories basées sur le *texte spectaculaire*

Les études sémiotiques de Patrice Pavis (1976), d'Anne Ubersfeld (1978) ou de Keir Elam (1980), qui ont marqué un tournant dans les études théâtrales, ont aussi été déterminantes pour la traductologie. Plusieurs chercheurs ont étudié la spécificité du TD par rapport aux textes narratifs; d'autres ont souligné la nécessité de considérer le texte de théâtre dans sa complexité, de prendre en compte la variété des signes qui interviennent dans le cours de la représentation. Même si les orientations qui relèvent de cette catégorie sont d'habitude étroitement liées à la sémiologie théâtrale, certains écrits, qui donnent la priorité à la représentation, s'en éloignent, tel l'article de Lily Denis *Parler la vie*, où l'auteur affirme que « le bon "témoin" de la pièce étrangère est celui qui traduit non des mots, mais des situations » (1982 : 31).

*La traduzione teatrale* de Stefano Boselli (1996) propose une approche plus scientifique. L'auteur, en reprenant la tripartition elamienne (*texte dramatique*, *texte spectaculaire*, *texte théâtral*), considère le TD, dès sa version originale, comme une espèce de structure indéterminée qui doit être précisée en fonction des conditions de production. Pour Boselli, la traduction est une réécriture dramaturgique, alors que l'écriture du spectacle appartiendrait au metteur en scène et aux acteurs. Le traducteur devrait donc prendre part aux répétitions du spectacle et être prêt à changer son texte selon les exigences de la scène, principe repris par l'école traductologique de Vienne. Selon Mary Snell-Hornby :

[...] those of us in Vienna working on stage translation agree that the translator should cooperate on a team basis with actors and producers before and during rehearsals; in other words he/she should play an active part in the production concerned<sup>11</sup> (1996 : 34).

Margaret Tomarchio, dans « Le théâtre en traduction » fait écho à cette position :

il paraît donc essentiel que le traducteur soit présent, d'une part pour veiller à ce que la fidélité qu'il a recherchée dans sa traduction soit respectée, d'autre part pour réaliser en collaboration avec le metteur en scène et les acteurs, dans un climat de respect et de confiance mutuels, toutes les virtualités théâtrales du texte (1990 : 87).

Elle insiste également sur la dispersion de sens que tout texte de théâtre risque de subir à cause du processus de la représentation : « le traducteur n'est pas seul, il est un

11. « ceux qui, parmi nous, à Vienne, s'occupent de traduction pour la scène affirment tous que le traducteur ou la traductrice devrait collaborer en équipe avec les acteurs et les producteurs avant et pendant les répétitions; en d'autres mots, il ou elle devrait jouer un rôle actif dans la production en question » [traduction libre].



intermédiaire parmi d'autres [metteur en scène et acteurs] entre l'œuvre et le public » (p. 80). Jean-Loup Rivière (1992) soulève la même question lorsqu'il parle de risque d'un « effet de téléphone arabe » et compare le traducteur à un simple maillon d'une longue chaîne interprétative.

L'attention accordée à la réalisation scénique opère un renversement radical de la tradition, qui consiste à privilégier le *texte spectaculaire* aux dépens du *texte dramatique*. Comme le faisait Antonin Artaud qui, dans *Le théâtre et son double*, affirmait que « c'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée » (1981 : 60). Jacques Lassalle, faisant écho à cette affirmation, va au-delà de l'idée de la collaboration traducteur-metteur en scène : selon Lassalle « si le texte original peut engendrer une multitude de représentations différentes, ce n'est vrai d'aucune de ses traductions. [...] Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène » (1982 : 12).

## Les théories néolittéraires

Pourtant, de récents écrits théoriques, notamment les derniers travaux d'Anne-Carole Upton et de Terry Hale (2000) et de Susan Bassnett (1998), semblent redécouvrir un concept de traduction de type littéraire qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral. Upton et Hale invoquent plusieurs raisons pratiques qui expliquent le faible intérêt que la traduction pour la scène suscite parmi les théoriciens dans le domaine de la traduction comme dans celui des études théâtrales. Leur amère conclusion est la suivante : « the complexity and inconstancy of the performance text clearly pose an enormous (and, so far, insuperable) challenge to translation theorists<sup>12</sup> » (Upton et Hale, 2000 : 9). Susan Bassnett conclut que le traducteur de théâtre devrait utiliser, devant le *texte dramatique*, les mêmes stratégies adoptées pour la traduction littéraire : « work with the inconsistencies of the text and leave the resolution of those inconsistencies to someone else<sup>13</sup> [...] the time has come for translators to stop hunting for deep structures and coded subtexts<sup>14</sup> » (1998 : 105, 107). Toutefois, Bassnett ne renonce

12. « la complexité et l'instabilité du texte spectaculaire posent un défi énorme (et, jusqu'à présent, insurmontable) aux théoriciens de la traduction » [traduction libre].

13. « travailler avec les incohérences du texte et laisser la résolution de ces incohérences à quelqu'un d'autre » [traduction libre].

14. « le temps est venu, pour les traducteurs, d'en finir avec la recherche de structures profondes et de sous-textes codés » [traduction libre]. Le fait que ce « texte de la capitulation » soit l'œuvre de l'auteur qui a accompli les efforts les plus importants pour donner un statut spécifique à la traduction théâtrale donne à penser.

pas à la collaboration entre traducteur et metteur en scène. En ce sens, *Still Trapped in the Labyrinth* s'oppose radicalement à la conception de Lassalle (une mise en scène : une traduction), en préconisant une traduction qui respecte les difficultés et les ambiguïtés du texte original et permette ainsi un nombre virtuellement indéfini de mises en scène. Ce n'est plus au traducteur de tenir compte des mises en scène potentielles, mais aux professionnels de la scène.

## Un premier bilan

Ce panorama autorise une tentative de classement taxinomique des théories normatives présentées, jusqu'ici, sur la base des quatre concrétisations proposées par Patrice Pavis<sup>15</sup> pour décrire le processus de traduction. À partir du texte original T(0), Pavis distingue une première *concrétisation textuelle* T(1) au niveau des microstructures du texte, une *concrétisation dramaturgique* T(2) au niveau macrotextuel, une *concrétisation scénique* T(3) – c'est-à-dire la réalisation sur scène de T(2) – et une *concrétisation réceptive* T(4) – ce que le spectateur reçoit concrètement à partir des autres concrétisations.

La concrétisation T(1) regroupe les théories littéraires. La conception du théâtre qui ressortit à cette première orientation ne prévoit, en effet, aucune analyse dramaturgique du texte original, qui sera tout simplement traduit.

Les concrétisations T(1) et T(2) relèvent conjointement du mode d'approche, où la traduction est accompagnée par un travail sur la parole présupposant (de différentes façons) une attention spéciale à l'oralité et à la mise en scène future, sans que pour autant celle-ci soit prise en considération directement par le traducteur.

Le troisième groupe de théories réunit T(1), T(2) et T(3); T(3), naturellement, ne serait pas la tâche exclusive du traducteur, mais serait réalisé à travers une collaboration de ce dernier et du metteur en scène.

La quatrième orientation, enfin, est d'une certaine façon atypique, puisque le type de travail qu'elle suggère semble demander au traducteur de s'occuper de T(1), la traduction littérale, et de T(3), la mise en scène, tout en laissant de côté la concrétisation

15. Voir Pavis (1990), mais aussi Déprats (1990 : 75).

dramaturgique. La réalisation de T(2) serait la tâche du metteur en scène, qui devrait, à lui seul, remplir les « trous<sup>16</sup> », résoudre les virtualités que la traduction T(1) propose. La création de T(3) reviendrait naturellement, comme pour les partisans du troisième groupe, tant au traducteur qu'au metteur en scène. Tout en étant apparemment ignorée de ces théories, T(4) est visiblement prise en compte par les théories 2, 3 et 4, alors qu'il n'est pas prévu par le premier courant de pensée.

Bien qu'elles puissent paraître, à première vue, inconciliables, ces quatre stratégies peuvent être intégrées à une seule théorie « générale » de la traduction théâtrale pour peu que l'on s'attache à définir les buts possibles d'une traduction. Ces buts peuvent différer autant que les orientations, ce qui permet à chaque méthodologie de s'adapter à une nécessité spécifique. Ainsi, une traduction pensée exclusivement pour la publication (l'œuvre complète d'un auteur ou une anthologie) pourra facilement se servir de la première méthode; la traduction d'un texte contemporain tirera peut-être les meilleurs résultats d'une stratégie du deuxième ou troisième type (conçue avec une attention particulière à la mise en scène et au maintien de la *valeur théâtrale* d'un texte); la traduction d'un texte classique serait probablement favorisée par une approche du quatrième type (pensée pour la mise en scène, évidemment; mais attentive au respect de la valeur littéraire de l'œuvre).

La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le *texte spectaculaire* original. Avant le travail conjoint avec le metteur en scène, une révision de la traduction avec le dramaturge permettrait peut-être de défaire les nœuds problématiques du texte de départ et de s'approcher plus de l'« éventail d'interprétations » que l'auteur souhaite proposer à son public (au sens large : lecteurs, metteurs en scène, acteurs). Dans une même perspective, on pourrait également suggérer au traducteur d'assister au spectacle mettant en scène le texte à traduire. Il faut toutefois rappeler qu'une mise en scène ne représente qu'un seul développement des virtualités du texte (et, par conséquent, une parmi de nombreuses interprétations possibles) : le rapport entre *texte dramatique* et *texte spectaculaire* est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le *texte dramatique*, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. Assister à une représentation de la pièce à traduire peut sûrement être utile, pourvu que le souvenir du spectacle n'influence que très partiellement le travail subséquent.

16. Nous empruntons le terme et le concept à Ubersfeld (1978).

## La recherche future. Quelles directions?

Outre les théories de type normatif, qui dominent largement les écrits relatifs à la traduction théâtrale, de rares textes ont essayé d'ouvrir de nouvelles voies (en proposant l'application de concepts déjà établis dans d'autres champs de la traductologie ou bien en suggérant des hypothèses de travail tout à fait novatrices). Déjà en 1980, André Lefevere, dans deux articles parus dans *The Languages of Theatre* (Zuber 1980), mettait l'accent sur la nécessité de dépasser la simple prescription et suggérait en même temps d'autres directions de recherche : une *critique* de la traduction théâtrale, qui parte de l'étude des normes qui ont guidé le traducteur; une *pragmatique de la production* du spectacle théâtral; une analyse de la façon dont les traductions de textes dramatiques influencent le système dramatique d'arrivée, qui suit la théorie des polysystèmes de Gideon Toury et Itamar Even-Zohar.

Dans un article paru quelques années plus tard, Ortrun Zuber-Skerritt (1988) indique cinq secteurs de développement de ce qu'elle appelle *Drama Translation Science* :

- étude et schématisation du processus de traduction;
- étude de l'influence des traductions dans le système dramatique d'arrivée;
- recherches sur la représentation et sur la production du théâtre traduit;
- études comparatives considérant la représentation et la réception des pièces dans les systèmes de départ et d'arrivée;
- étude des variables déterminant l'interprétation d'une pièce (les éléments constituant les *virtualités* citées plus haut).

Dans ce même article, Zuber-Skerritt propose, comme instrument de recherche, l'utilisation de systèmes vidéo.

Différents théoriciens ont pris le relais de Lefevere et de Zuber-Skerritt, dans les années qui ont suivi la parution de leurs deux études. Certains chercheurs (Santoyo, 1995; Che Suh, 2002) se sont attachés à reconstruire, du moins en partie, l'histoire de la théorie de la traduction théâtrale; d'autres ont mis en lumière certains aspects pratiques du travail du traducteur théâtral – Sirkku Aaltonen (1997), par exemple, offre une comparaison entre le statut minoritaire du simple traducteur et le prestige dont jouit le traducteur-metteur en scène; une monographie (Aaltonen, 2002) a pris en compte, dans différents chapitres, les aspects historique, pratique, sociologique et juridique de la traduction théâtrale en Europe, avec une attention spéciale à la situation finlandaise. Il faut aussi rappeler l'importance de certaines études publiées au Québec, dont celles d'Annie Brisset. La situation politique et sociale du Québec n'a pas seulement suscité les nombreux écrits concernant la légitimité de l'utilisation du *joual* dans la traduction pour la scène, elle

a aussi permis d'aborder au moins deux des points indiqués par Zuber-Skerritt : l'étude des normes qui influencent la production théâtrale (Ladouceur, 1995) et l'influence des traductions sur le polysystème dramaturgique d'arrivée (Ladouceur, 1995; Brisset, 1990a, 1990b, 1993). Dans son étude, Louise Ladouceur expose le modèle théorique qui a servi à la définition des normes, des stratégies et des concepts utilisés pour l'adaptation des œuvres dramatiques au Québec; elle propose ensuite un schéma d'analyse descriptive du texte théâtral et, en conclusion, détermine quelques-uns des rapports que la traduction théâtrale entretient avec le système littéraire et théâtral d'arrivée. Annie Brisset, dans ses articles – et encore plus dans l'œuvre capitale, *Sociocritique de la traduction* (1990b) – se penche plus spécifiquement sur ce dernier problème, en montrant que, si dans le passé, la traduction était soumise à des objectifs politiques, à la volonté d'affirmation de la singularité culturelle québécoise, l'ouverture vers l'Autre est maintenant plus prégnante, étant donné la maturité politique du Québec et l'institutionnalisation de son autonomie culturelle. Enfin, une opération très intéressante est menée, encore dans l'aire québécoise, par Glen Nichols, qui depuis 1999, met à jour un corpus de traductions de textes étrangers au Québec et de textes québécois à l'étranger<sup>17</sup>. L'importance de ce travail est, à notre avis, énorme. La réalisation de vastes corpus du même genre à l'intérieur d'autres polysystèmes permettrait, à long terme, de parcourir la majorité des chemins indiqués il y a quinze ans par Ortrun Zuber-Skerritt : études comparatives sur la réception d'une pièce dans deux systèmes culturels, analyse des normes qui forment la réalisation des traductions dramatiques, recherches sur la représentation et la production d'un spectacle.

On peut ajouter, en guise de conclusion, que les nouvelles possibilités offertes par les technologies vidéographiques et informatiques permettent de penser (ce qui était irréalisable en 1988) à la création d'une base commune de données d'enregistrements de spectacles théâtraux, auxquels, par Internet, les chercheurs intéressés pourraient librement puiser, ce qui n'interdit pas de se concentrer également sur des microsecteurs, à l'aide d'études de cas, de façon à épuiser complètement certains sujets. Tels les problèmes soulevés par une traduction, pensée pour la mise en scène, d'un texte théâtral en vers : une question comme celle-ci se prêterait à des études pratiques (le schéma métrique et rythmique est-il à reproduire? Faut-il l'adapter à la tradition poétique du polysystème d'arrivée? Faut-il, carrément, renoncer à le rendre?), sociologiques (qu'est-ce qui se passe *vraiment* dans la pratique des mises en scène?), historiques et comparées (une version en vers est-elle encore jouable? Quel est le rapport de la versification à la dramaturgie actuelle? Une pièce écrite en vers il y a un demi-siècle pose-t-elle le même genre de problèmes qu'un

17. Voir, à ce sujet, Nichols (2002).

texte classique?) et à des études de cas (par exemple, une analyse concernant la traduction dans une langue étrangère et la représentation de *Série blême* de Boris Vian, pièce écrite en 1952, en argot et en alexandrins rimés).

C'est dire que la situation de la traduction pour le théâtre n'est pas *dramatique* comme certains chercheurs voudraient le faire croire. Il est vrai que les contributions théoriques, dans l'ensemble, se bornent encore à suggérer, de façon plus ou moins dogmatique, des recettes à adopter; il est vrai aussi que le débat se fait de plus en plus animé, que l'attention vers le problème augmente et que plusieurs champs d'études nouveaux, au croisement entre plusieurs disciplines (études théâtrales et traductologie, bien entendu; mais, aussi, sociologie, histoire et même droit), se dessinent. Puisse ce bref aperçu avoir contribué à diriger l'attention vers un secteur dans lequel, toutefois, beaucoup de travail reste encore à faire.

---

Un certain consensus parmi les chercheurs fait remonter les débuts de la traductologie « scientifique » à la deuxième moitié du siècle dernier. Depuis cette époque, toutefois, la réflexion critique sur la traduction n'a pas touché tous les domaines de la même façon : beaucoup d'encre a été versée sur la traduction littéraire ou poétique, alors que la traduction pour la scène est restée dans l'ombre pendant plusieurs années. Mais la situation est en train de changer, car le nombre d'interventions concernant la traduction théâtrale se multiplient. La plupart des chercheurs, cependant, persistent à déplorer une absence d'intérêt pour la matière. Pour sortir de cette relative impasse, il est peut-être nécessaire de faire le point sur la situation actuelle en présentant les théories existantes, les théories qui s'en écartent afin de suggérer quelques orientations possibles pour la recherche future.

Researchers generally agree that the beginnings of "scientific traductology" can be traced back to the second half of the last century. Since this time, however, critical reflection has remained uneven; much has been written about poetic or literary translation, while theatrical translation has remained in the shadows for many years. Yet this situation has begun to change, as illustrated by the growing number of studies. Most researchers, however, continue to denounce a general lack of interest in the topic. It is instructive, therefore, to avoid this impasse by presenting the current critical situation in theatre translation, to assess existing and sometimes conflicting theories in order to suggest a general orientation for future research.

---

*Fabio Regattin, doctorant en traduction auprès de l'Université de Bologne, s'intéresse à la traduction pour le théâtre et à la traduction de jeux de mots. Il a collaboré aux revues Intralinea ([www.intralinea.it](http://www.intralinea.it)) et Ponts et il a traduit vers l'italien *Survivre* ou la mémoire blanche du dramaturge belge Adolphe Nysenholz. Il prépare une thèse sur la traduction en italien de l'œuvre théâtrale de Boris Vian.*

## Bibliographie

- AALTONEN, Sirkku, « Translator in Theatre – Pariah or Master », dans Kinga Klaudy et János Kohn (dir.), *Transfere necesse est*, actes de la 2nd International Conference on Current Trends in Studies of Translation and Interpreting des 5-6-7 septembre 1996, Budapest, Scholastica, 1997, p. 455-459.
- AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2002.
- AKERHOLT, May Brit, « Henrik Ibsen in English Translation », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre*, Oxford, Pergamon Press, 1980, p. 104-120.
- ANDERSON, Laurie, « Pragmatica e traduzione teatrale », *Lingua e letteratura*, n° 2 (printemps), 1984, p. 224-235.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1981.
- BASSNETT, Susan, *Translation studies*, Londres, Methuen, 1980.
- BASSNETT, Susan, « Problemi della traduzione di testi teatrali », dans Guy Aston et al. (dir.), *Interazione, Dialogo, Convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologne, CLUEB, 1983, p. 49-61.
- BASSNETT, Susan, « Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croom Helm, 1985, p. 87-102.
- BASSNETT, Susan, *La traduzione, teoria e pratica*, Milan, Bompiani, 1993.
- BASSNETT, Susan, « Still Trapped in the Labyrinth. Further Reflections on Translation and Theatre », dans Susan Bassnett et André Lefevere (dir.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, p. 90-108.
- BÉLISLE, Rosemarie, « Une question de niveau de langue », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 18-23.
- BIRCH, David, *The Language of Drama*, Londres, Macmillan, 1991.
- BOSELLI, Stefano, « La traduzione teatrale », *Testo a fronte*, n° 15 (2<sup>e</sup> semestre), 1996, p. 63-80.
- BRISSET, Annie, « Traduire pour s'inventer », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990a, p. 55-60.
- BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec, 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 1990b.
- BRISSET, Annie, « L'identité en jeu, ou le sujet social de la traduction », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993.
- CHE SUH, Joseph, « Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre texts », *Meta*, vol. 47, n° 1 (printemps), 2002, p. 51-57.
- DELAY, Florence, « Le traducteur de verre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 25-29.
- DENGLER GASSIN, Robert, « Théâtre et traduction », dans Leandro Félix Fernández et Emilio Ortega Arjonilla (dir.), *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 65-76.

- DENIS, Jean-Luc, « Traduire le théâtre en contexte québécois : essai de caractérisation d'une pratique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 9-17.
- DENIS, Lily, « Parler la vie », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 31-32.
- DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduire Shakespeare pour le théâtre », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 45-48.
- DÉPRATS, Jean-Michel, *Sixièmes assises de la traduction littéraire : traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990.
- DÉPRATS, Jean-Michel, « Deux ou trois choses que je sais d'elle... », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 55-58.
- DUBOSQUET-LAIRYS, Françoise, « L'esprit et la lettre, ou trahir pour demeurer fidèle », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Traduire le théâtre aujourd'hui?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1993.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen, 1980.
- FERNÁNDEZ CARDO, José Marfa, « De la práctica a la teoría de la traducción dramática », dans Francisco Lafarga et Robert Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 405-411.
- GABORIAU, Linda, « Traduire le génie de l'auteur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 56 (été), 1990, p. 43-48.
- HAMBERG, Lars, « Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation », *Babel*, vol. 15, n° 2 (printemps), 1969, p. 91-94.
- INGARDEN, Roman, *The Literary Work on Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1973.
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye, Mouton, 1975.
- LADOUCEUR, Louise, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », *Meta*, vol. 40, n° 1 (printemps), 1995, p. 31-37.
- LAFARGA, Francisco, et Robert DENGLER, *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- LALIBERTÉ, Michèle, « La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec », *Meta*, vol. 40, n° 4 (hiver), 1995, p. 519-528.
- LASSALLE, Jacques, « Du bon usage de la perte », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 11-13.
- LEFEVERE, André, « Translation: changing the code: Soyinka's Ironic Aetiology », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980a, p. 132-145.
- LEFEVERE, André, « Translating Literature/Translated Literature – The State of the Art », dans Ortrun Zuber-Skerritt (dir.), *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980b, p. 153-161.
- MOUNIN, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Einaudi, 1965.



- NICHOLS, Glen, « Trading Partners: New Views on Theatre Translation in Canada », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n° 1 (1<sup>er</sup> semestre), 2002, p. 117-136.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, « Discretion et fraternité », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 81-84.
- SEIDE, Stuart, « La traduction complétée par le jeu », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 60-61.
- SANTOYO, Julio César, « Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español », dans Francisco Lafarga et Robert Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 13-23.
- SERPIERI, Alessandro, « Tradurre per il teatro », dans Romana Zacchi et Massimiliano Morini (dir.), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milan, B. Mondadori, 2002, p. 64-75.
- SINDING, Terje, « Les vertus de l'exil », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2 (hiver), 1992, p. 75-77.
- SNELL-HORNBY, Mary, « All the World's a Stage: Multimedial Translation – Constraint or Potential? », dans Christine Heiss et Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (dir.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologne, CLUEB, 1996, p. 29-45.
- TOMARCHIO, Margaret, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, 1990, p. 79-104.
- VITEZ, Antoine, « Le devoir de traduire », *Théâtre/Public*, n° 44 (janvier/février), 1982, p. 6-9.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.
- UPTON, Carole-Anne, et Terry HALE, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester-Northampton, St. Jerome, 2000.
- WELLWARTH, George, « Special Considerations in Drama Translation », dans Marilyn Gaddis Rose (dir.), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, 1981.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, *The Languages of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 1980.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun (dir.), *Page to Stage*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- ZUBER-SKERRITT, Ortrun, « Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science », *Meta*, vol. 33, n° 4 (hiver), 1988, p. 485-490.